ROK XIII Marzec - Kwiecień 1938 2

Hosanna



2-miesięcznik muzyki kościelnej

Prenumerata za dwumiesięcznik wynosi od 1. I. - 1937 r.

Rocznie . . . 3 zł. Półrocznie . . . 2 zł.
Zagranicą . . . 1 dolar.
Cena pojedyńczego N-ru . . . . — 50 gr.

Ceny ogłoszeń:

1/1 strony . . . . . 40 zł.	½ strony . . . . . 20 zł.
¼ strony . . . . . 10 zł.	Drobne ogłoszenia. 3 zł.

Szanownych naszych prenumeratorów — uprzejmie prosimy o jak najszybsze wpłacanie należności za II kwartał 1938 roku. Nr. conta w P. K. O. 20-044.

„Drukarnia Loretańska" — Warszawa, ul. J. Sierakowskiego 6, tel. 10-29-53

HOSANNA

DWUMIESIĘCZNIK MUZYKI KOŚCIELNEJ

Redaktor X. H. Nowacki — Redakcja, Admin. i Eksped.: Warszawa, Jezuicka 6 m. 3, tel. 2-29-40

TREŚĆ ZESZYTU:

Od Redakcji:

Niniejszy numer Hosanny, a zwłaszcza paleograficzne artykuły, redakcja poświęca uczniom słuchającym wykładów paleografii muzycznej w konserwatorium Warszawskim w klasie śpiewu gregoriańskiego. Artykuły te będą pomocne również dla alumnów seminariów duchownych i uczniów szkół organistowskich. Pokazują one wysiłek minionych dawnych wieków nad stworzeniem znaków, któreby możliwie doskonale wyrażały gramatykę, logikę muzyczną i muzyczny patos.

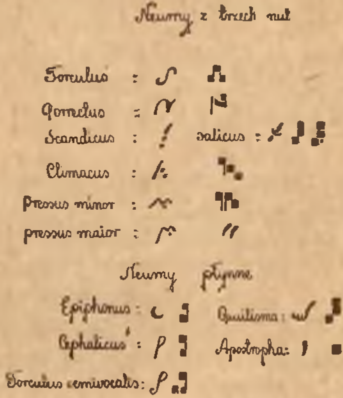
O gregoriańskiej pisowni muzycznej.

(na podstawie Paleografii Muzycznej t. I i Revue Grég. 1923. opracował X. H. Nowacki).

Ci, co uczą się śpiewać po greg. pragną w pewnym momencie wiedzieć, skąd wzięły się nuty gregoriańskie. Jeżeli weźmiemy do ręki Liber usualis i otworzymy str. VII, znajdziemy tam wykaz nut prostych i nut złożonych, czyli neum. Klucz i system liniowy orientują nas dokładnie jak należy śpiewać daną nutę, czy neumę. Dawniej tak łatwo nie było. Systemu liniowego nie znano, trzeba było pracy i wysiłków wielu wieków, aby dojść do tej doskonałości. Dopiero w XI w. zjawia się płot liniowy, który przyjmowano powoli, bo jeszcze w w. XIII pisano neumy bez linij.

Notacja neumatyczna. Neumy muzyczne pochodzą od akcentów gramatycznych. Gramatyczny akcent to muzyka słowa, dzięki akcentowi słowo żyje, śpiewa, porywa. Akcent gramatyczny pod względem muzycznym jest nieokreślony. On nie określa ściśle odległości, choć nieokreślona, jednak istnieje. Od najdawniejszych czasów akcent gramatyczny wskazywano znakiem *ostrym* / , oznaczano nim wysokość głosu, pisano go z dołu w górę, z lewa na prawo. Dla oznaczenia że głos trzeba opuścić używano znaku *niskiego* \ , pisano go też z lewa na prawo, lecz za to z góry na dół. Dla oznaczenia zaś wysokości i niskości głosu na tejże sylabie używano akcentu ostro-niskiego w formie daszku Λ , a gdy na jednej sylabie pierwsza nuta była niska, a druga wysoka, wtedy używano akcentu nisko-wysokiego w formie litery V. Znaki te miały charakter czysto *melodyjny,* to znaczy że gramatycy nie oznaczali nimi, ani *trwania,* ani *siły,* ale czynnik melodyjny. Oto dawne ich nazwy: prosodia, accentus (ad cantus), soni, toni, tonores, voces, voculationes mówią o ich pochodzeniu muzycznym. Z tych akcentów gramatycznych powstały nuty muzyczne. I tak akcent ostry, czyli wysoki stał się nutą zw. virga (/) , a akcent niski stał się punctum (·) . Połączony z akcentem ostrym niemal zachowuje swoją formę pierwotną: akcent daszkowy t. zw. circumflexus staje się neumą zw. *clivis:* ∩ , a w odwróceniu staje się neumą zw. pes. lub podatus: √.

W muzyce, oczywiście, akcentowych kombinacji jest więcej, niż w języku, stąd mamy grupy-neumy trzy-cztero-pięcionutowe i t. d.



Te akcenty gramatyczne od których pochodzi cała notacja neumatyczna i współczesna to nie znaki jakieś umówione, one wytrysnęły naturalnie i odruchowo z melodii ustnej, rzeźbione według jej obrazu, one są graficznym wyrazem melodyjnej mowy. Te akcenty to jakby gesty na pergaminie, one są obrazem melodyjnych fal głosu. Z tą samą naturalnością z jaką orator podnosi i opuszcza rękę[1]), gramatyk intonuje sylaby akcentami. Notacja przeto neumatyczna zowie się *cheironomiczną* (cheir-ręka; nomos-reguła).

Gramatyczne znaki stają się muzycznymi. Co jest sprężyną tego rozwoju? Dom Mocquereau mówi, że to ten sam proces, który polega na potrzebie rozszerzenia znaku, słowa, litery, cyfry, by w ten sposób wyrazić większy zakres przedmiotów. Ten proces, co stworzył metaforę tu właśnie ma rację bytu. Tym łącznikiem, który pozwala akcentom gramatycznym przejść w sferę muzyczną, jest melodia. Psalmy są przykładem, jak mowa przechodzi w melodię, jak wolność mowy poddaną zostaje prawom muzycznym Psalmodia wzięła od mowy jej prozę, rytm, recitativo, nieokreśloność melodyjną, więc jakże ma nie wziąć i notacji. Alfabetyczna notacja grecko-rzymska była zbyt skomplikowaną i była zbędną, aby wyrazić 3 lub 4 nuty inchoacji (wstępu) psalmu, lub jego zakończenia. Krótkie, a sylabiczne antyfony też nie wymagały notacji alfabetycznej. I oto widzimy jak gramatyczne akcenty przekradają się niepostrzeżonym mostem ze słów do muzyki liturgicznej. Akcenty neumatyczne starczą, by zaznaczyć rysu-

---

[1]) **Optime autem manus a sinistra parte incipit, in dextra deponitur. (Quintylian).**

nek melodii. Pamięć uzupełniała brak precyzyjności odległościowej w znakach. Z czasem 2, 3 akcenty nie wystarczają. Przy melizmach neumy wzbierają bogactwem. Zjawia się pressus, quilisma, jako znaki do specjalnych efektów głosowych. Powoli te daszki i cugi pisowni muzycznej stały się systemem semiografii muzycznej tak, iż Grzegorz Wielki mógł już swój antyfonarz zneumować. Antyfonarz Hartkera z San Gallen mówi nam już o stuletniej tradycji neumatycznej notacji w jej największym nasileniu i rozkwicie.

Mimo wszystko notacja ta pozostała *ustną*, a więc nieokreśloną w odległościach, wystarczała do prostych melodii, ale była niezdolną wyrażać bogatszą melizmatykę. Praktyka stawała się coraz trudniejszą, ale nie była ponad siły pamięci. Wiele lat upłynęło zanim śpiewak nauczył się śpiewać ze swego antyfonarza. Wytrwałą pracą zwyciężano przeszkody.

Jak odczytywano neumy? Znak z dwóch nut mógł być wzięty przez jedną z 35 odległości, które są w oktawie ut-ut; kto mógł nauczyć śpiewaka wzięcia tej, a nie innej odległości, którą sobie życzył autor melodii? Odpowiedź łatwa. Właściwie pod tą 35-cioraką demoninacją jest właściwie 13 odległości (t. np. ut-sol; re-la; mi-si; fa-ut stanowią cztery denominacje kwinty czystej, ale w rzeczy samej jest to jedna kwinta czysta). Dawni psalmiści nie znali solmizacji, dla nich była to komplikacja. W praktyce znali: semitonium, tonus, semiditonus, czyli tercja mała, diapente bez różnicy, czy ta diapente (5-a) była ut-sol, re-la, czy mi-si. Jeżeli się przy tym zauważy że zakres melodii nie przekraczał kwinty, wynika stąd, że podatus mógł oznaczać jeden z siedmiu, lub ośmiu interwali pomiędzy sekundą małą, a kwintą. Dla neumisty widzącego podatus, pochwycenie właściwego interwala na właściwym szczeblu było jak mgnienie oka. Podobnie jak w czytaniu słowo „łódź“ jest wieloznaczne i na znaczenie specjalne jest wyraz głosu specjalny, (C'est le ton qui fait la chanson — czyli tonu zew robi śpiew) o który autorowi chodzi. Od nauczycieli, ze zwyczajów wiemy, błyskawicznie wnioskujemy z kontekstu, że słowo „łódź“ ma w danej chwili taką, a nie inną interpretację. Podobnie z podatusem. Śpiewak zna swój język neumatyczny, przejął od nauczyciela, zna swoją melodię: usus, kontekst frazy, tekst liturgiczny rysunek neum odświeżają jego pamięć i wiodą nieomylnie na miejsce właściwe. Nasze postępowanie z neumami jest zasadniczo różne od śpiewaków dawnego Kościoła. Ta różnica wyjaśnia nasze trudności, a ich łatwość. My z neum idziemy do śpiewu, jakby ze słowa do idei. Oni z melodii szli do neum, jak znawcy łaciny czytają skróty rubryceli.

W X i XI w. kopiści z pamięci pisali melodie znakami alfabetycznymi i liniowymi, na tej to podstawie odczytujemy neu-

my. Obawa by melodie nie uległy skażeniu i zmianom stworzyła drogi dla pisowni nowej t. zw. diastematycznej.

Notacja muzyczna, czyli diastematyczna.

Cała ewolucja pisowni neumatycznej dochodzi do pisowni prawdziwie muzycznej, świadcząc oczom i umysłowi o wielkiej doskonałości wyrażania rozlicznych możliwości głosu. Pisownia ta zwie się *diastematyczną*. Cóż oznacza to określenie?

Wiadomo, że dźwięk jest wywołany szybkimi i regularnymi drganiami ciał brzmiących i że wysokość dźwięków zmniejsza się razem z ilością drgań. Prawo to nie było znane w starożytności, nie trzeba tedy się dziwić, nie znajdując w ich pismach żadnej wzmianki, żadnego określenia w tym rodzaju, które wyrażałyby ową rozmaitość intonacji w muzyce, czy mowie; z innego rodzaju pojęć przyszli do określania wysokości dźwięków. Określenia te dadzą się zredukować do trzech.

Ażeby wyrazić dźwięk o szybkich i licznych drganiach, mówiono natężony, ostry, wysoki; fale zaś rzadkie i powolne nazywano miękki, poważny, niski. Natężenie, ostrość, wysokość są to wprawdzie synonimy, ale pochodzą z różnych pojęć.

Natężenie wzięto zapewnie od instrumentów naciągniętych, perkusyjnych, natężonych, kiedy struny dawały dźwięki w ścisłym stosunku do stopnia ich naciągnięcia.

Pojęcie ostrości stosowane przy wibracji ciał pochodzi niewątpliwie od skutku, jaki wywołują w uszach dźwięki przenikliwe wysokich nut.

Co się tyczy pojęcia wysokości to mówi się słusznie że „duch ludzki zdaje się mieć wrodzoną tendencję wyobrażać sobie dźwięki jakby zawarte w prostej linii pionowej; stąd we wszystkich językach dawnych i dzisiejszych te wyrażenia szczebli, stopni, odległości (diastemata) z góry i z dołu uwzględniają niezmiennie nie jakość, nie ilość, a przestrzeń.

Z tym pojęciem naturalnym następstwa dźwięków w górę, zdawałoby się nic łatwiejszego jak wynaleźć system jasny i dokładny graficznej notacji nut, któryby był odbiciem tej drabiny idealnej i pozwalał w ten sposób przekazywać potomności dzieła muzyczne geniuszu ludzkiego. Jednak historia i fakta uczą nas, że na to, aby zużytkować praktycznie ten system i wyrazić go znakami trzeba było wiele wieków. Grecy o nim nie myśleli nawet: alfabetyczny system, którym posługiwali się zamiast nut pod względem muzycznym był zjawiskiem czysto-konwencjonalnym. Akcentacja w mowie, czy muzyce w swoim rodzaju przypominała podniesienie lub opad dźwięków, ale tego nie wyrażała ściśle znakami.

Być może że nikt nie doszedłby do wynalezienia notacji liniowej, diastematycznej, gdyby przepisywacze liturgiczni nie rozporządzali neumami-akcentami, które były niby pramateria, jako teren ich prac aż wreszcie drogą kolejnych przemian doszli do doskonałego wyrażania dźwięków drabiny muzycznej. Pisownia *diastematyczna* bardzo się różni od notacji *chironomicznej*.

W notacji chironomicznej *forma* każdego znaku ustala wartość tonalną podniesienia, lub opadu; w notacji diastematycznej, nie forma znaku, ale jego *miejsce* w liniowej drabinie decyduje o jego melodyjnej wartości. Różnica między akcentem wysokim, a niskim, pomiędzy virgą i punctum nie ma już więcej racji bytu, wszystkie nuty mogą być do siebie podobne, nie o to już chodzi; wystarczy, aby nuty były rozsiane w systemie liniowym, a czytanie ich będzie łatwym. I w pisowni muzycznej dzisiejszej rządzi zasada diastematyczna.

W notacji chironomicznej *akcent*, kreska całkowita oznacza nutę, a w diastematycznej nutę określa *punkt;* kreski towarzyszące punktom są powiązaniami przypadkowymi, które niekiedy znikają zupełnie. Określenie chironomiczne *akcentacja* w diastematyce przechodzi w określenie *punktacja*.

Akcentacja chironomiczna jest przede wszystkim *słowną*, gdyż celem jej jest pokazanie nieokreślonych odległości mowy; jej niezdolność do wyrażenia tonów stałych jest oczywistą. Diastematyczna punktacja jest *muzyczną*, gdyż wyraźnie i dokładnie wskazuje wszystkie odległości w śpiewie.

W jednym te dwa systemy zgadzają się ze sobą jeśli chodzi o śpiew liturgiczny; w jednym wypadku zarówno, jak i w drugim nuty wzięte oddzielnie same w sobie mają znaczenie czysto melodyjne; jakąkolwiek jest ich forma, virga, czy punctum, romb, czy ogon, nie oznaczają one ani trwania, ani też natężenia.

Istnienie tych dwóch systemów notacyjnych łatwo stwierdzić: *neumy-akcenty* są rozrzucone kapryśnie nad tekstem, zaś *neumy-punkty*, czy złączone, czy oddzielne ułożone są dokładnie i uszeregowane należycie na systemie jednej, czy wielu liniach.

Jaki jest początek tej olbrzymiej rodziny punktów neumatycznych, które począwszy od w. X wdzierają się do rękopisów liturgicznych tak, że akcenty dawne znikają całkowicie?

Przekonani jesteśmy że to dlatego, iż wszystkie pochodzą z jednego źródła z akcentacji neumatycznej a oto dowody.

Tu wyłania się sprawa dawniejszości akcentów nad punktami. Widoczną jest ona już wtedy, gdy porównamy chronologicznie pomniki. Liczne kościoły we Włoszech, Niemczech, Francji i wogóle na całym Zachodzie zachowały rękopisy śpie-

wu, które używano od najdawniejszych czasów aż do dni naszych. Przy pomocy tego łańcucha nieprzerwanego kodeksów można odtworzyć historię notacji i jej fazy dla każdego kościoła. Z tych studiów monograficznych wypływa do stwierdzenia jeden fakt: t. j. wznosząc się w przeszłość przez serie wieków i przebrnąwszy długi okres, kiedy to neumy-punkty w swej różnorodnej formie panowały niepodzielnie, odnajduje się we wszystkich kościołach XI, X i IX w. akcenty neumatyczne, które im starsze, tym bardziej są do siebie podobne. W rzeczy samej około końca IX w. można spotkać niektóre neumy-punkty; one znajdują się w najstarszej notacji akcentowanej, ale to w drodze wyjątku ze specjalnych powodów, o których będzie mowa.

Zresztą studium porównawcze i ogólne składowych czynników jest samo przez się bardzo znamienne. Akcentacja neumatyczna jest złożona ze znaków znanych, prostych i naturalnych, sięgając czasów starożytności klasycznej grecko-rzymskiej; charakter muzyczny, który darzymy imieniem rodowym punktacji tworzą zespół kształtów, których obcość na pierwszy rzut myli archeologa, pragnącego oznaczyć ich początek. A priori, można stwierdzać, że tak dziwaczne kształty to skutek przemian i objaw zwyrodnienia.

Lecz oto co wydaje się jeszcze jaśniejszym. Akcenty od chwili ich pojawienia się w rękopisach robią wrażenie systemu o mocnej budowie i doskonałości, będącego w życiu na całym Zachodzie. Czyż to nie dowody wielkiej dawności i czyż nie należy w naszej ocenie powszechnej i skończonej w swym rodzaju notacji, dać odpowiedni czas na ukształtowanie się jej zarówno jak i rozpowszechnienie. Od tej chwili neumatyczne formuły w ich zasadniczych liniach wykazują znamię stałości i niezmienności co jest właściwe systemom doszłym do ich całkowitego rozwoju; wieki nie mogą ich okaleczyć i faktycznie akcenty muzyczne od IX do XIV w. są w gruncie rzeczy te same.

Tymczasem punktacja, przeciwnie, w IX i X wiekach jest jeszcze w kołysce, a ich używanie jest uwarunkowane cechami danego kraju. Grupy oblekają się w wieloraką formę, zdradzając okres formacji, poszukiwań i prób, okres który trwa przez średnie wieki, aż wreszcie tworzą się liczne figury, które w pierwszym momencie nie łatwo skalibrować w systemy różne jedne od drugich.

Pierwszeństwo akcentów wynika niewyraźnie ze świadectwa dawnych autorów, którzy mówiąc o notacji używają określeń nawodzących na akcentację; jednak najbardziej decydującym dowodem tego właśnie twierdzenia będzie w uzasadnieniu następującej tezy:

Punkty neumatyczne wszystkich kształtów i czasów wiążą się ścisłymi węzłami filiacji z akcentami chironomicznymi,

których są dalszym naturalnym rozwojem, zarówno jak i najszczęśliwszym udoskonaleniem.

W tej kwestii tak ważnej pod względem historii notacji, paleograf za wyjątkiem niejasnych tekstów autorów, nie ma innych źródeł informacyjnych jak tylko rękopisy śpiewu. Otóż kiedy pytamy się tych niezliczonych pomników z notacją diastematyczną, to ci świadkowie dawnych wieków na pierwszy rzut oka w swej masie wykazują taką mieszaninę zagmatwaną, iż wydaje się wszelka klasyfikacja niemożliwą. „To jakaś gra przypadkowa, lub fantazja notacjuszy“ — oto prorocze wrażenie.

Jednak tak nie jest. Uważne studium i porównanie rękopisów wyprowadza zaraz z tego wrażenia pierwszego i powierzchownego. Jeżeli tylko oderwać się od tych przypadkowości, pochodzących z właściwości regionalnych i narodowych, a cechujących kaligrafów, a natomiast trzymać się linii istotnych, wtedy zaraz ukazuje się ład i porządek. Wszystko staje się prostym; formy neumatyczne wyraźnie się klasyfikują i widocznym się staje, że kopiści wprawdzie korzystają z wolności i obchodzą się swobodnie z wieloma szczegółami i dają upust swoim upodobaniom regionalnym, ale jednocześnie wyznają naukowe prądy Zachodu i prawa naturalne, które wszędzie kierują notację, mimo jej różnorodności form, do jednego typu t. j. do pisowni diastematycznej w historycznym rozwoju tych wieloklasowych neum należy zaznaczyć dwa momenty 1) alterację neum i 2) odrodzenie ich przez system diastematyczny.

Alteracja, jako proces przemiany nut jest czysto materialną wypływającą z naturalnego dążenia kaligrafów do prędszego oddania charakteru nutowego pisma. W pisowni alfabetycznej dążenie to uwidacznia się w stworzeniu alfabetu uncjalnego, pół-uncjalnego, minimalnego i kursywu, które pochodzą z majestatycznych rysów głównych liter rzymskich. W notacji muzycznej zjawia się ten sam proces, a uwidacznia się on w skrócaniu kresek, przez zmianę akcentów na punkty, lub w całkowitym ich zniesieniu. Wszyscy kopiści praktykują to. Jest to prawo najmniejszego oporu, który tkwi w językach, przez który giną języki, narzecza i który jest bodźcem dla ich odrodzenia.

Alteracja neum powoduje odrodzenie neum. Streszczając grupy neumatyczne kaligrafowie niepostrzeżenie przekształcają je w punktację; z punktacji w superpozycję t. j. nadznakowy układ. I oto jesteśmy w pierwszym etapie diastematycznego odrodzenia. Superpozycja znaków ze swej strony prędko doprowadzi do coraz systematyczniejszego rozrzutu nut już w ścisłym związku z odległościami; wreszcie wynalazek systemu liniowego uwieńczy ten długi okres rozwoju notacji muzycznej. Pełno-

wartościowy tryumf systemu diastematycznego zapoczątkowuje nową erę w semiografii muzycznej.

W tej transformacji neumatycznej nie należy zapominać, że tu nie chodzi o rewolucję całkowitą, ale o przemiany częściowe i kolejne, które stopniowo zmieniły wygląd notacji... Nie należy się tedy dziwić, jeżeli w momencie przejściowym trudno, a nieraz niemożliwym jest zdecydować, czy daną notację odnieść do pierwszego, czy do drugiego okresu: będzie wiele wypadków wątpliwych, udaremniających stosowanie najbardziej precyzyjnych reguł". Te słowa M. de Wailly z jego studium nad przemianą typu alfabetycznego Karolińskiego w formy gotyckie dadzą się tu zastosować. Można mieć wątpliwości czy dana grupa przynależy do tego, czy innego systemu neumatycznego: w każdym razie jest pewnym to, że jest ona w stadium przejściowym z jednego stanu notacyjnego w drugi.

D. A. Mocquereau (Pal. muz. t. I.).

Poniżej podajemy wyjątek z notacji S. Gallen (X — XI w.). Notacja ta posiada litery a, l, f, i, e, których zadaniem jest pomagać w intonacji śpiewakowi, oraz litery *c*, *t*, które odnoszą się do rytmu. *C* oznacza celeriter krótko, lekko, zwinnie, a *t* znaczy tenere, trahere — powstrzymać, opóźnić, przedłużyć. Skrótem litery *t* podyktowanym praktycznością jest episema, czyli kreska — leżąca ponad clivis, torculus i t. d., kreskowy spód podatusa oznacza też episemę nad jego pierwszą nutą.

Errata:

Str. 3 w nutach: Do neum płynnych wstawiono quilismę i apostrophę, które tu nie należą.

R Summe trinita- ti simplici deo una diuinitas aequalis gloria co-
aeterna ma- gestas pa- tri proliq; sanctoque pneumati qui to-
tum subdit suis or— bem le— gibus almi. Quis

V Presta nobis gratiam deitas beata patris ac nati pariterq; spiritus

R Benedicamus patri & filio cum sancto spiritu laudemus & super-
exaltemus eum in sp— cula

V Benedictus es domine in firmamento celi & laudabilis & gloriosus. In s.

R Te deum patrem ingenitum te filium unige- nitum te spi-
ritum sanc- tum paraclytum sanc- tam & indiuiduam
trinitatem toto corde & ore confite- mur lauda- mus atq;
bene— dicimus tibi glo- ria in sp— cula

V Quoniam magnus es tu & faciens mirabilia tu es deus solus. Tibi

A O beata & benedicta & gloriosa trinitas AD MAT.
pater & filius & spiritus sanctus

A O beata benedicta gloriosa trinitas pater filius spiritus sanctus

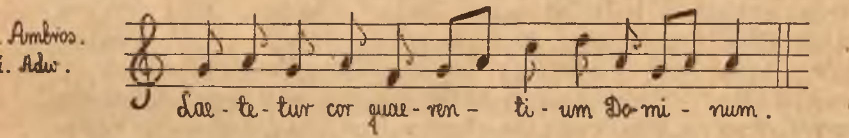
A Uera summa sempiterna trinitas pater & filius & spiritus sanctus

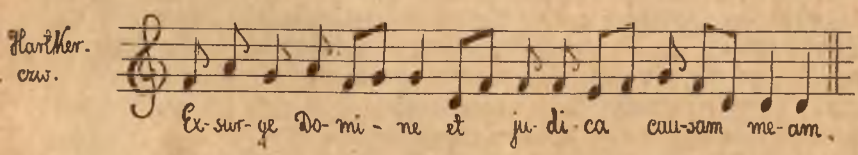
A O uera summa sempiterna trini- tas pater & filius & spiritus sanctus

Śpiew grecko-rzymski[1]).

(Tłum. z franc. Ciąg dalszy).

Słowem, psalmodia chóralna w V w. weszła w nową fazę. Po formie *responsoryjnej* następuje forma *antyfoniczna*. „Ten nowy objaw oddziaływuje mocno na muzykę; dawnemu responsorium odpowiadał recitativo psalmowe, dłuższej i lepiej zorganizowanej antyfonii odpowiadała z konieczności bogatsza melodia“. (A. Gastouée. Les orig. du chant. rom.). Nie jest trudnym wskazać na działanie skuteczne antyfonii. Teksty św. Augustyna wyjęte z psalmu są bardzo krótkie; w śpiewie rzymskim i ambrozjańskim, w ich największej dawności spotykamy śpiew prosty, niemal sylabiczny, bez przeszkód w ich wykonywaniu, zbliżony wielce do psalmowego recytanda. Oto próbki podane niżej. Nie utrzymujemy, że melodie te są współczesne cytatom św. Augustyna, lecz jest to wielce prawdopodobnym, że należą do prymitywu psalmowego, który wiernie każdego tygodnia powtarzają wieki w znaczniejszych kościołach. Są one niewątpliwie bardzo starodawnymi akłamacjami raczej z okresu responsorialnego, aniżeli antyfonicznego. Zarówno w składzie rzymskim, czy mediolańskim znajdują się one tu, czy tam setkami:





Na czym polegał śpiew kościelny w pierwszym okresie t. j. do IV w.? Śpiewak wykonywał swoją partię, a tłum wiernych w określonym czasie śpiewał swoje aklamacje. Śpiew responsoryjny rozbrzmiewał po czytaniu Pisma św. i był wyrazem tego uniesienia jakie sprawiały słowa natchnione przez Ducha Św. W nocnych nabożeństwach często zdarzały się wypadki zmęczenia, senności i nieuwagi. Konstytucje tedy Apostolskie wymagały (II c, LVII), aby po dwóch czytaniach śpiewano psalm, którego wiersz ostatni podchwytywał lud. W miarę jak życie religijne rosło zespoły mężczyzn i niewiast coraz więcej

---

[1]) Patrz przed tym numer Hosanny Listopad-Grudzień 1937 r.

uprawiają recytację psalmową; one to walcząc z sennością i zmęczeniem, chcąc podtrzymać uwagę ogólną w czasie nabożeństwa długiego stworzyły śpiew antyfoniczny na miejsce bardziej monotonnego śpiewu responsorialnego.

Euzebiusz (In psalm. LXV) mówiąc o psalmodii przed wprowadzeniem śpiewu antyfonicznego, daje do zrozumienia, że miała pewną ozdobność. „Śpiewamy psalmy na sposób melodyjny". Św. Atanazy w Aleksandrii polecił recytować psalmy z pewną infleksją głosową bardziej przypominającą lekturę, niż śpiew. (Ś. August. Confess.). I kiedy św. Augustyn mówi o różnych czytaniach w Kościele łacińskim, można przypuścić, że najzwyklejsze czytanie ledwie różniło się od śpiewu psalmowego podczas gdy bardziej ozdobne wkraczało w dziedzinę melodii.

Kiedy antyfonia zaczęła zdobywać teren, uważano w wielu kościołach, aby dawny zwyczaj nie zanikł. Oto co mówi św. Bazyli: „Co się tyczy zarzutu czynionego mi z powodu psalmodii odpowiadam, że została ona zorganizowana we wszystkich domach bożych w tenże sam sposób i rozbrzmiewa uroczo. Wierni wstają w nocy i śpieszą do domu modlitwy, a gdy modły skończono, wzięli się do psalmodii. To śpiewają kolejno podzieleni na dwie części, to śpiewa ktoś solo a wszyscy mu odpowiadają, a kiedy w ten sposób spędzą noc na psalmach, wtedy wszyscy, jakby z jednych ust intonują psalm pokutny. (Św. Bazyli, Epist. CCVII 3.) Asceci nie rezygnowali łatwo z formy dawnej, a w nieużywaniu psalmodii responsorialnej widzieli objaw upadku. Opat Pambo z nitryjskiej puszczy pewnemu mnichowi czynił gorzkie wymówki, że chce wprowadzić śpiew troparów i kanonów słyszany u św. Marka w Aleksandrii. Niemniej surowi asceci z Synai nie chcieli słyszeć o śpiewie antyfonicznym, ani o czymś coby nie było prostą psalmodią. Być może że opór też wywołał reakcję w sensie przeciwnym, ów konserwatyzm ascetów dał początek nowej formie — *cantus in directum*, lub *directaneus*, który odrzucał nie tylko antyfonę, ale i responsorium. (Pierwszą wzmiankę o tym śpiewie mamy w regule benedyktyńskiej). Śpiew ten przepisuje brewiarz mediolański (ambrozjański) gdzie wykonywano go dwoma chórami, razem, nie zaś kolejno.

Bądź co bądź jednak sprzeciwy te miały charakter miejscowy, albowiem wielkie klasztory Wschodu i Zachodu przyspieszyły upadek śpiewu responsorialnego. Kasjan zwraca uwagę, że chociaż niektóre klasztory egipskie uparcie trzymają się typu archaicznego, inne jednak wprowadzają nowość i przedłużają psalmy antyfonami oraz szczególnymi melodiami. To ostatnie wyrażenie odnosi się niewątpliwie do wokalizów. Klasztorna reguła Pawła i Stefana z VI w. ma punkt następujący:

„To co ma być śpiewane nie powinno być zmieniane na sposób prozy, czy czytania, a to co ma być czytane nie powinno być zmieniane na tropy, lub inne artystyczne wygiby“. Tropami Kasjan nazywa formuły melizmatyczne. Otóż teraz z tej strony czuwać należy, ażeby śpiew antyfoniczny wyniesiony nad śpiew responsorialny nie uległ przesadnemu rozwojowi a kwiecistość jego melodyjna aby nie obniżała pobożności.

Hymnodia. Tej formy muzycznej różnej od psalmodii responsorialnej i antyfonicznej należy szukać również na Wschodzie. I tu przed nami wyrasta postać św. Efrema z Edessy, o którym w „Acta S. Ephraem ux anonymo excerpta“ w Assemaniego Biblioteca Orientalis, czytamy: „Błogosławiony Efrem widząc zdolność ludzi do śpiewu, a pragnąc ich odwieść od lekkomyślnych i nieuczciwych zabaw, ustanowił chór dziewic poświęconych Bogu i uczył ich hymnów i responsoriów, w których zawierały się prawdy o narodzeniu Chrystusa, o chrzcie, poście, uczynkach, Męce Pańskiej, Zmartwychwstaniu, Wniebowstąpieniu, o męczennikach, o pokucie, o zmarłych; sprawił że dziewice boże we wszystkie niedziele, święta i uroczystości męczenników zbierały się w kościele. On zaś, jako ojciec i cytarzysta duchowy, stawał pośrodku, uczył tajników muzycznych i zasad śpiewania hymnów“. Zdawałoby się, że słowa te powinny kierować nas do poszukiwań na Wschodzie, niestety brak zupełny pomników pisanych uniemożliwia całkowicie studiowanie muzyki orientalnej w sposób bezpośredni. Z wyjątkiem Greków i Ormian wszystkie inne odrzędy orientalne nie zaopatrywały swych tekstów liturgicznych w pisownię muzyczną. Notacja ormiańska niektórych części ksiąg liturgicznych jest prymitywną chironomią; w praktyce śpiewa się z pamięci, nie zwracając zbytniej uwagi na kierownicze znaki. Śpiewy Maronitów, Syryjczyków, Chaldejczyków przekazywano bez notacji drogą tradycji. Nowocześni śpiewacy przekażą swym następcom dziedzictwo muzyczne, które sami odziedziczyli po swych mistrzach strzegąc je pilnie i zazdrośnie. W obrządkach wschodnich części śpiewane zajmują wybitne miejsce, zwyczaj je uświęcił i ustabilizował. Wszyscy kapłani, klerycy, wierni i dzieci mogą brać czynny udział w śpiewie liturgicznym. Wyjąwszy śpiewów celebransa wszystkie inne są wykonywane przez wiernych znających język syryjski. Wiele modlitw śpiewają na pamięć i to wszyscy. W tym sensie nabożeństwo liturgiczne Syryjczyków różni się od Greków, gdzie lud przeważnie milczy. Często te same śpiewy powtarzają się i żadne instrumenta im nie towarzyszą. Dzięki temu używane w Syrii melodie liturgiczne stały się rutyną wiernych; rutyna jednak jest kiepskim konserwatorem sztuki i to wtedy nawet, kiedy jest strażniczką skarbów oddanych jej pieczy. Jeżeli ludy Zachodu mają

uwierzytelnienie swej tradycji w pisowni muzycznej, która tę tradycję stabilizuje, to czym ludy Wschodu wykazać mogą autentyczność swych śpiewów liturgicznych jeśli świadectwem ich tradycji nie jest notacja muzyczna? Prawda, że one dbają więcej o tradycję, niż Zachód, stojąc z daleka od wpływów europejskich mniej są narażone na infiltrację pierwiastków kultury zachodniej. Jednak historia stwierdza na plastycznej sztuce zmienność gustów i upodobań, gdyż niedostrzegalne, a stałe działanie w różnych epokach obcych wpływów zmieniały oblicze starożytnej cywilizacji. Los ten dzieliły i języki. Starożytne wschodnie narzecza leżą u podstaw niektórych dzisiejszych języków, ustąpiły one jednak językowi arabskiemu. Wobec tego i muzyka liturgiczna dzisiejszej Syrii, dzieląc los sztuk plastycznych, a jeszcze bardziej los języków nie może być autentycznym odtworzeniem starożytnego oryginału.

(Dalszy ciąg nastąpi).

Litaniae Maiores.

Pod tą nazwą rozumiemy nabożeństwo błagalne, złożone z procesji i Mszy św., odprawiane dnia 25 kwietnia. Początku tych modłów należy szukać w IV w., gdy pogaństwo zmagało się jeszcze z chrześcijaństwem, i gdy Kościół obchodom pogańskim, ku czci fałszywych bogów, nadawał cechy chrześcijańskie.

Znanym był w starożytnej Italii *Robigus* — demon rdzy zbożowej. By go przejednać, obchodzono dnia 25 kwietnia osobne święto zwane *Robigalia*. W dniu tym lud tłumnie udawał się do gaju Robiga i składał mu w ofierze rudego psa.

Z Ojców Kościoła o litanii większej pierwszy pisze św. Grzegorz W. I papież. W mowie swej, wygłoszonej 603 r. tak

mówi: „Uroczystość nabożeństwa dorocznego, dziatki najmilsze, upomina nas, abyśmy litanię, którą powszechnie większą nazywają, gorliwie i nabożnie, za boską pomocą obchodzili. Uważać nam należy, że za grzechy i przewinienia nasze różne a ustawiczne klęski nas tłoczą, na które oby nam niebieskie wraz zesłane zostało lekarstwo. W przyszły więc piątek z kościoła św. Wawrzyńca, zwanego in Lucina, wyszedłszy, do św. Piotra, księcia Apostołów, błagając Boga w hymnach i pieśniach nabożnych, przejdziemy, abyśmy tu przy Mszy św. za dawne i teraźniejsze dobrodziejstwa, wedle możności, Panu Bogu podziękowali“ (ep. I, l. 2).

Z tekstu powyższego wynika, że litania ta, za św. Grzegorza była zwykłym dorocznym nabożeństwem i że ten papież oznaczył tylko, aby procesję dnia tego kończono z bazylice św. Piotra; że już oddawna miała ona nazwę większej.

Sakramentarz gregoriański opisuje, że przed wyjściem z bazyliki św. Wawrzyńca odmawiano tam kolektę *Mentem familiae tuae*..., po czym procesja szła do kościoła św. Walentego i tam odmawiano kolektę *Deus, qui culpas*..., stąd szła na most milwijski, z którego cesarz Maksencjusz strącony zginął, i tutaj odmawiało się kolektę, zatytułowaną *Ad pontem*, a zaczynającą się od słów *Parce Domine*... Dalej szła procesja do kaplicy św. Krzyża, gdzie się odmawiało kolektę *Deus, qui culpas nostras*..., nareszcie do św. Piotra i tam w przedsionku mówiono kolektę *Adesto Domine*..., a w samym kościele odprawiano Mszę św.

W dawnych polskich agendach i rytuałach obrzędy tego dnia są następujące.

Czas na procesję przepisy ówczesne określają tak: „Finita maiori Missa vel tempore, quo commodius videbitur“. Agenda płocka z r. 1554 podaje, że tego dnia głowę św. Zygmunta, jako relikwię, składano na urządzonym ku temu celowi feretronie *(in ladula)* i po Mszy św. niosący ją klerycy stawali we drzwiach kościoła, a cała procesja, kornie zniżając głowy, przechodziła pod tym feretronem; to samo czyniono i przy powrocie.

Agenda Powodowskiego, z której powstał rytuał Piotrkowski, podaje porządek procesji. Naprzód niesiono chorągwie, a dopiero za nimi krzyż przewiązany stułą, potem szedł chór, kler, a na ostatku lud. W kościele stacyjnym odprawiano Mszę św., podczas której śpiewano suffragia. Agenda warmińska z r. 1616 wprowadza do procesji paschał i figurę rezurekcyjną. Wracając od ostatniej stacji śpiewano *Victimae Paschali*, a na zakończenie w kościele *Te Deum* przy dźwiękach organu. Rytuał piotrkowski w tych słowach podaje cel litanii: „dla oczyszczenia się od grzechów, dla uproszenia pokoju, odwrócenia

pomoru, zachowania zasiewów, w tę porę z ziemi podnoszących się i dla innych potrzeb".

Na tym poprzestaniemy w dociekaniach historycznych, a zwrócimy baczniejszą uwagę na obecnie obowiązujące przepisy względem procesji, obowiązującej kościoły parafialne w dniu 25 kwietnia. Odnośne przepisy podaje Rituale Romanum Ecclesiis Poloniae accommodatum" w rozdziale II części 9 (Titulus IX, caput. II). Czytamy tam:

„Clerus et populus, hora statuta mane in ecclesia congregati, omnes contrito et humili corde. Deum flexis genibus paulisper precentur. Sacerdos amictu, alba, cingulo, stola et pluviali cum Ministris, vel saltem superpelliceo et stola violacei coloris sit indutus; cujus coloris habitu in reliquis Processionibus semper utatur, praeterquam in Processionibus Corporis Christi, et quae fiunt solemnibus diebus, vel in gratiarum actionem; quibus diebus utitur colore propriae solemnitati congruente. Ceteri vero Sacerdotes et Clerici superpelliceis induantur.

Powyższy ustęp mówi, że o godzinie oznaczonej, w rannej porze zbiera się w kościele duchowieństwo i lud, i wszyscy uklęknąwszy, z sercem skruszonym i upokorzonym, chwilę się modlą. Zdanie następne opisuje strój celebransa i towarzyszącego mu duchowieństwa. Celebrans nakłada więc na siebie humerał, albę, przepasując ją paskiem i kapę. Taki strój przepisany jest i ministrom, czyli diakonowi i subdiakonowi. Nie biorą więc oni dalmatyk, a tylko kapy, tak samo, jak i celebrans. Gdy zaś diakona i subdiakona do asysty nie ma, wtenczas celebrans ubiera się tylko w komżę i stułę koloru fioletowego. Następnie przepis rubryczny mówi wogóle o kolorach używanych w procesjach, stawiając zasadę ogólną, że na procesjach zawsze używa się koloru fioletowego. Wyjątkiem są procesje: Bożego Ciała, w dniach uroczystych i dziękczynne — wtenczas używa się koloru właściwego danej uroczystości. W pielgrzymkach więc, którym towarzyszy kapłan w roli przewodniczącego, ubrany w komżę, należy używać stuły fioletowej. — Kapłani biorący udział w procesji, oraz klerycy ubierają się tylko w komże. Dalszy ustęp rubryczny brzmi następująco:

„Celebrans, ante Altare majus genuflexus, incipit sequentem Monitionem: Oremus, dilectissimi nobis, Deum . . ." Przepisu tego nie ma w rytuale rzymskim, jest on więc naszą polską odrębnością.

Celebrans więc klęka przed wielkim ołtarzem i śpiewa t. zw. admonicję, w której jest wyrażone, o co mamy P. Boga prosić. Treść tego śpiewu w tłumaczeniu jest następująca: „Módlmy się, najmilsi nam, do Boga Ojca Wszechmogącego, by od wszelkich błędów świat oczyścił, choroby odwrócił, głód oddalił, więzienia otworzył, rozerwał więzy, podróżnym szczę-

śliwy powrót, chorym zdrowie, podróżującym przystań zbawienną dać raczył, pokoju udzielił za dni naszych, odpędził powstających nieprzyjaciół i od potępienia wiecznego uwolnił nas dla imienia Swego". Tekst powyższy jest rozszerzoną częścią litanii wielkopiątkowej. Uderzają nas w niej słowa: „aperiat carceres, vincula dissolvat" — są to echa prześladowań pierwszych wieków, gdy chrześcijanie zapełniali więzienia i byli zakuwani w kajdany. Słowa zaś o pokoju, nieprzyjaciołach, potępieniu są dodane później i są echem średniowiecza.

Po takim wezwaniu następuje werset: Zgrzeszyliśmy, Panie, my i rodzice nasi, z odpowiedzią: Niesprawiedliwie czyniliśmy, nieprawość popełniliśmy". Werset powinni śpiewać kantorzy, a odpowiedź dają wszyscy. Następnie sam tylko celebrans powstaje i śpiewa orację, po której odpowiada się: Amen.

Następny przepis brzmi tak: „Deinde, omnibus stantibus, cantatur sequens Antiphona: Exsurge, Domine...." — Po odpowiedzi więc Amen, wszyscy powstają i śpiewa się antyfona, wraz z wierszem psalmu i Gloria Patri. Kto ma te śpiewy wykonywać, wyjaśnia rytuał rzymski, gdzie czytamy: „Sacerdotes et Clerici superlliceis induti, sequentem Antiphonam stantes concinnant". — Śpiewa więc kler. Dwóch kantorów intonuje słowa: Exsurge Domine, połowę wierszy psalmu i Gloria Patri. Antyfona powtarza się.

W dalszej rubryce pod n. 3 czytamy: „Antiphona finita, cantantur Litaniae Sanctorum in lingua vulgari, omnibus genuflexis manentibus usque ad invocationem *Sancta Maria*, deinde omnes surgunt, et stant; cum autem cantatum erit *Sancte Petre*, ordinatim procedunt, egredientes, Litaniae que prosequentes, praecedente Cruce, et sequente Clero, ultimo loco Sacerdos paratus, ut supra dictum est, cum Ministris, prout res vel locus postulat, sacris vestibus indutis".

Rytuał rzymski w tym miejscu daje przepis nieco odmienny: „Deinde genuflectant omnes: et duo Clerici ante Altare majus genuflexi, devote Litanias Sanctorum cantare incipiant, ceteris idem simul repetentibus". — Wszyscy klękają, a dwaj klerycy, uklęknąwszy przed wielkim ołtarzem, pobożnie zaczynają śpiewać litanie świętych, a inni toż samo powtarzają.

Rytuał nasz nakazuje śpiewać litanię w języku ludowym i nie podaje sposobu śpiewania, ani melodii. Rytuał rzymski każe śpiewać dwom kantorom, przy powtarzaniu tychże słów przez wszystkich, a w dodatku do rytuału podaje melodię litanii. Gdzie by litania odprawiała się po łacinie, tam należałoby ściśle trzymać się przepisu rytuału rzymskiego, tym bardziej, że i melodia rzymska bardzo jest odpowiednia do powtarzania każdego wezwania.

Ponieważ rytuał polski melodii dla tej litanii nie podał, dlatego jest ona w każdej diecezji, a nieraz i parafii inna. Najlepiej byłoby, gdybyśmy w celu ujednostajnienia trzymali się melodii, podanej w kancjonale ks. Gieburowskiego na str. 455, ale już bez powtarzania wezwań, dzieląc natomiast każdą zwrotkę na dwie części, z których pierwszą śpiewaliby dwaj kantorzy, a odpowiedź — lud.

Według rytuału polskiego, procesja rusza po wezwaniu: święty Piotrze, a według rzymskiego po: Święta Mario. Na czele procesji niesiony jest tylko krzyż wielkanocny t. j. przepasany stułą, a wcale się nie nosi ani paschału, ani figury rezurekcyjnej.

Dalszy przepis rytuału polskiego jest następujący: „Dirigitur Processio ad aliquam ecclesiam: si, ecclesiis deficientibus, Processionem dirigi oportet extra vicum vel pagum ad imaginem Crucifixi, curet Parochus, ut haec sit integra, et si freri potest benedicta". — Procesja ma więc kierować się do jakiegokolwiek kościoła(kaplicy), gdy zaś drugiego kościoła w pobliżu nie ma, to do krzyża, stojącego poza wsią. I tutaj rubryka czyni słuszną uwagę, iż proboszcz powinien się starać, aby krzyż taki był cały (z krucyfiksem) i poświęcony.

Dalsze przepisy rytuału rzymskiego i polskiego mocno z sobą się różnią, dlatego pominąwszy pierwsze, będziemy komentować tylko odnośne rubryki rytuału polskiego.

Numerem 4 oznaczony jest przepis następujący: „Cum in ecclesiam, vel ad imaginem Crucifixi ventum erit, intermissis Litaniis, cantantur sequentia Suffragia: De sancta Cruce, de beata Maria Virgine, de sancto Patrono loci e Laudibus Officii, pro petenda serenitate, aut pluvia, ad pacem impetrandam. — W kościele więc, czy przy krzyżu urządza się stację i tam śpiewają się wymienione wyżej antyfony. Antyfony po zaintonowaniu przez kantorów, śpiewa kler; wersety śpiewają kantorzy, a oracje celebrans.

Przepis 5-y tak mówi: „Si quando Suffragia quae supra ponuntur minus commode perfici possunt, potissimum cantoribus, deficientibus, peraguntur sequentes Suppelicationes". — Tam więc gdzie nie ma komu śpiewać antyfon, śpiewają się wskazane w rytuale suplikacje. Suplikacje te mają 7 wezwań, przy czym pierwsze — *Święty Boże* — nie powtarza się, a ostatnim wezwaniem jest: *Wszyscy Święci.*

Po suplikacjach celebrans in tono simplici śpiewa 3 albo 5 oracji, wybierając z pomiędzy w tym miejscu w rytuale umieszczonych, przy czym *Oratio conclusiva* jest obowiązkową.

Przy powrocie do kościoła, z którego się wyszło, litanie albo się powtarzają, albo się dodaje litanię do P. Jezusa, lub do

N. P. Maryi. W kościele zaś wszyscy klękają i celebrans śpiewa naprzemian z klerem (ludem) psalm 69, wersety i oracje. Psalm jest śpiewany w tonie zwanym *in directum*.

Po skończonych modłach litanijnych odprawia się *Missa de Regationibus Exaudivit.* Tylko dx. 1 cl. tę Mszę wyklucza, a poza tym wypadkiem zawsze ją się czyta lub śpiewa, nawet w niedzielę.

X. J. Matulewicz.

Nadesłano do Redakcji.

„Msza św. — życiem naszym".

X. Dr. St. M. Sydry (Marianin).

Świeżo ukazała się książka pod powyższym tytułem. Jest to doskonały podręcznik — bardzo przystępnie napisany dla wiernych do rozmyślań nad Mszą św. Szkoda tylko wielka że Cz. Autor podając całe wyjątki części niezmiennych Mszy św. — podaje je wyłącznie tylko w języku polskim. Dlaczego nie wprowadzić wiernych od samego początku do tekstu łacińskiego również — który przecież jest językiem Kościoła św. Nie obawiajmy sią dawać wiernym tego, czego sami tak pragną — szukają i o co tak bardzo proszą.

Mamy więc nadzieję że w następnym wydaniu — książka ta zostanie zaopatrzona i w tekst łaciński — a wówczas stanie się naprawdę bardzo wartościową książką.

R. K.



Wydawnictwa Gregoriańskie

i propaganda liturgiczna „Vox"

Warszawa, Jezuicka 6, m. 3, tel. 2-29-40.

XI Msza w ton. greg. dla parafian	cena zł.	—.15
X Msza akompaniament	„ „	—.70
X-XI głos w notacji współczesnej	„ „	—.30
VIII Msza akompaniament	„ „	—.70
VIII Msza głos dla użytku parafian	„ „	—.15
Te Deum akomp.	„ „	—.70
Credo III akompaniament	„ „	—.80
Credo III głos	„ „	—.15
Media Vita (sekwencja z IX w.)	„ „	—.80
Podręcznik do śpiewu gregor.	„ „	2.—
Wybór melodyj	„ „	1.50
Laudes	„ „	—.20
Vesperae de Dominica akomp.	„ „	1.50
te same do użytku parafian	„ „	—.40
Cantica Selecta	„ „	—.90
Kompleta — modlitwa wieczorna dla wiernych (w języku łacińskim i polskim)	„ „	—.35
Pieśń Chwały akomp.	„ „	—.90
Dodatki nutowe z Hosanny	„ „	—.25
Rorate Coeli	„ „	—.80
Jutrznia na Wielkanoc.	„ „	2.50
Jutrznia na Boże Narodzenie	„ „	2.50